

Ensayos

Mesa redonda [02]

Voces y Culturas Grabadas

Repetición y diferencia

[4] Remedios Zafra

[6] Iris Lam Chen

[12] Estibaliz Sádaba Murguía

[18] Gladys Turner Bosso

Este proyecto nace de la puesta en marcha de la exposición web Reactivando Videografías y pretende configurar un marco teórico de reflexión sobre la muestra y sobre la creación artística audiovisual en la época contemporánea. Para ello se sostiene en diferentes debates que se desarrollarán en marzo y septiembre de 2021 y en marzo de 2022, así como en trabajos de reflexión e investigación que se irán publicando en la web del proyecto.

COMISARIADO

Remedios Zafra

PARTICIPANTES

Iris Lam

Estibaliz Sádaba Murguía

Gladys Turner Bosso

TEXTOS

Remedios Zafra

Iris Lam

Estibaliz Sádaba Murguía

Gladys Turner Bosso

DISEÑO

Sara Pinilla

Jorge Cubero

/KLVb/studio

TIPOGRAFÍAS

Inter, por Rasmus Andersson

Sang Bleu, por Swiss Typefaces



Voces y Culturas Grabadas

Repetición y diferencia

[4] Remedios Zafra

[6] Iris Lam Chen

[12] Estibaliz Sádaba Murguía

[18] Gladys Turner Bosso

Voces y Culturas Grabadas

Repetición y diferencia

Remedios Zafra
Marzo de 2021

Trataremos aquí sobre las temáticas que se reiteran y singularizan en las obras que conforman Reactivando Videografías: Identidades, descolonización, feminismo, violencias, intimidad, cultura... La riqueza y diversidad de focos, formas y voces del trabajo videográfico de esta muestra la convierten en un significativo y sugerente retrato de la complejidad de mundos de vida.

Desde la grabación documental y etnográfica hasta las formas híbridas de ficción y autoficción, las posibilidades de la creación audiovisual se mueven en un riquísimo gradiente donde hay lugar para la realidad sin filtros y la infiltración de una cámara que ve sin ser vista, hasta la complicidad de la historia creada, representada o imaginada a partir de aquello que punza a quien crea, sea íntimo o culturalmente compartido. En esta mesa buscamos la oportunidad de hablar de nuestras culturas hablando de sus creaciones. Para ello proponemos una conversación entre varios de los comisarios, comisarias y artistas participantes en el proyecto.

¿Qué decimos y qué mostramos en estas obras?, ¿qué ocultamos?, ¿Qué reiteramos y que nos diferencia? ¿en qué medida los intereses y temáticas que trabajan artistas y comisarios nos permiten conocer

la complejidad que habitamos en sus sintonías globales y puntos de intensidad local? ¿quiénes son los sujetos de esos discursos? ¿Cómo narramos, cuáles son nuestras escrituras y medios, nuestros recursos, formas de decir y estrategias? ¿Qué las diferencia de otras creaciones audiovisuales? ¿Cómo dialogan con otras prácticas creativas que se difunden y habitan la cotidianidad de las redes?

Interpretaciones múltiples de una ventana al exterior (e interior)

Iris Lam Chen
Agosto de 2021

Es un hecho que la tecnología trae consigo una serie de retos y adaptaciones de las dinámicas humanas, algunas de las cuales se vuelven objeto de exclusión, mientras otras siguen algún instinto gregario como sociedad que somos. En el contexto de una virtualidad acelerada por las condiciones pandémicas, la proliferación de los festivales y exposiciones de vídeo son producto de la democratización tecnológica y, a su vez, es promotora de cierto acceso igualitario a la cultura visual. Tener a la mano una cámara y producir vídeo -que hace algunos años podría considerarse un privilegio-, así como poseer una pantalla y la posibilidad de consumir este vídeo, es una realidad global que no deja por fuera al mundo del arte. “Reactivando Videografías” es una perfecta ejemplificación de ello.

Si bien la democratización de cualquier objeto o servicio como tal puede traer consigo diversos beneficios, en el caso de la foto y el vídeo -entendido técnicamente como la reproducción de fotogramas por segundo- ha generado una depreciación en el sentido, significado e importancia que tienen las imágenes para quienes las observan. La reducción más que significativa en el costo de una captura, el abaratamiento del “rollo” y del almacenamiento, son motores de la sobreexposición

a la imagen y esto inexorablemente está ligado a la facilidad de su caída en lo *meaningless*. Tomando en cuenta que el promedio es la suma de los valores de cada unidad dividida entre el número total de unidades, indiscutiblemente la importancia promedio que una persona le otorga a una imagen es menor al encontrarnos saturados de imágenes por doquier.

Enfatizando los efectos positivos, este fácil acceso a la producción de imágenes permite la captura de múltiples perspectivas, desde el arte y desde el “no-arte”. Admite observar desde múltiples ángulos y variados puntos de vista, representaciones distintas de una misma situación: tal cual como cuando se hallan fotos y vídeos de una misma fiesta de cumpleaños registrada por diferentes personas y se pueden encontrar en ellas diferentes detalles de los asistentes. Esto es una multiplicación de las verdades y, por tanto, más voces que narran la documentación que construye la historia: una posibilidad de conocer más versiones de la realidad.

Éstas son dos variables destacadas de la cultura contemporánea: la polifonía de voces y la saturación de lo visual. A través de ellas podemos examinar las creaciones culturales desde las voces que las enuncian,

como los detalles de lo que visualmente se nos muestran, tanto en su contenido como en su forma, tanto en lo que nos enseñan explícitamente como en lo que no nos cuentan.

El proyecto “Reactivando Videografías” presenta un modelo curatorial que, al constituirse desde el colectivo y no delimitarse en torno a una temática específica, funciona a modo de ventana para que quien sea que se asome por ella, y se apropie de amplios y nuevos insumos para realizar sus propias lecturas de la realidad. Entrar a ver la muestra es casi como practicar flaneurismo virtual. Ésta compila una gran serie de vídeos en una pluralidad de formatos -videoarte, videoperformance, videoclip, documentación en vídeo, vídeo experimental, cortos, entre otros- de 64 artistas que en 64 vídeos revelan lo peculiar y general de las realidades de 18 diferentes países, curados por una dinámica que involucra las perspectivas de 23 personas comisarias.

Hagamos números básicos. En el caso de que la totalidad de los comisarios (23) esté visitando la muestra, matemáticamente y suponiendo que una persona solamente realiza una lectura de cada obra (64), es equivalente a un mínimo de 1472 miradas del mundo desde el comisariado del proyecto, y 1536 tomando en cuenta las visiones originales que los artistas (64) quisieron externalizar en los vídeos. Ahora, pensando que al interpretar una obra no solamente se involucra la lectura propia de su contenido, sino que ello depende de la realidad del lector, esto duplica las posibilidades a 3072 puntos de vista como mínimo. Estibaliz Sádaba Murguía ha tenido una ecléctica idea para incitarnos a la reflexión de nuestras realidades a través del videoarte. Sin duda, “Reactivando Videografías” representa no solamente la democratización y la multiplicidad de voces, sino también la existencia de posibilidades alternas y de conocernos mejor.

Al echar un vistazo a cada uno de los vídeos, es fácil reconocer que, si bien hay 70 países, surgen temas puntuales que se reiteran: violencia política, feminismo, identidad, pueblos originarios, decolonización y medio ambiente. El acercamiento propuesto a los mismos temas desde diferentes países y miradas plurales, evidencian particularidades de los contextos que no son tan singulares. Es lamentable que esta reiteración se dé en torno a situaciones sociales de desventaja, precariedad y dificultad, pues se hace explícito que describen una realidad inminente.

Esta reincidencia es de esperarse entre artistas de un mismo país o zona cercana. Por ejemplo, Virginia Paguaga con el vídeo titulado “Ausente”, arroja un vistazo a la violencia política que, si bien se narra desde la separación de una maternidad, es una flecha directa hacia los desafueros del gobierno nicaragüense; tal cual “Bacterias y otros conflictos” de Alejandro De La Guerra, también desde Nicaragua, refiriéndose al régimen de los Ortega-Murillo y las respuestas opuestas de la ciudadanía, y Milena García con “Subtitulado”, poniendo el énfasis en la represión de las protestas anti-gobierno nicaragüense. Los tres vídeos acerca de

Nicaragua apuntan hacia una situación política evidente.

Al límite norte, en Honduras, Alma Leiva con “Tiro al blanco” trata el tema de la guerra civil de El Salvador y el sesgo creado por las narrativas del poder. No obstante, el tema político también es relevante seis fronteras hacia el sur. Andrés Denegri, con “Grito”, presenta una serie de autorretratos de una niñez vivida durante la última dictadura militar que sufrió Argentina. Del mismo país, Julia Mensch trabaja en “La vida en rojo” el tema del comunismo y la revolución a través de un recorrido por la vida privada y política de su familia. Llama la atención que, aunque todos se inclinan al tema de la violencia política, tres de los seis artistas lo hacen desde la familia y la infancia, dejando entrever lo íntimas que se pueden volver las relaciones afectivas con la política.

Por su parte, aunque evidentemente ser mujer en Latinoamérica no es equiparable con ser mujer en Europa, hay temas transversales en torno a los feminismos que cruzan por la corporalidad y la expectativa estética de los cuerpos femeninos. María Raquel Cochez desde Panamá, con “Barriga”, expone al espectador a un juego visual de la piel estirada de su vientre, común para las mujeres madres, mas no normalizado. Por su parte, Francesca Arri desde Italia, con “Self Portrait” dialoga también en torno al tema desde la burla y la gordofobia. Ambas artistas trabajaron su vídeo a partir de una reflexión sobre sus propios cuerpos como objeto principal.

En relación con los feminismos, también Susana Sánchez desde Costa Rica, con su pieza “Gritos mudos”, evidencia la objetualización de la mujer con una analogía visual de una mujer desnuda atrapada en un bodegón pictórico. Lía Vallejo desde Honduras, con “Bien sentadita”, cuestiona los rituales de feminización de la mujer esperados por marco patriarcal; así como Vanessa de la O con “Una mujer perfecta”, desde su narrativa performática de la danza retrata también los mandatos que se nos dirigen a las mujeres. Por su parte, María Galindo y Mujeres Creando, desde Bolivia, exponen con “La Ekeka siempre fui yo” una reivindicación de la mujer a través de la feminización de la figura del *Ekeko*, símbolo andino de la abundancia, suerte y fecundidad, el cual es representado como hombre pese a que la mujer es quien cotidianamente carga con la familia y el cuidado de los demás.

Otros abordajes de la lucha feminista se dan también a través de la denuncia proveniente de artistas hombres. Desde Guinea Ecuatorial, Daniel Assedu Mobajale y su vídeo “Las apariencias” expone la problemática de la violencia doméstica, e Ignacio Alcántara de República Dominicana, con “Clima”, explicita las masculinidades tóxicas heredadas.

En relación con asuntos de herencia cultural, otro de los temas predominantes circunda la identidad y la intención de decolonización. Proyecto 3399 desde Perú, con su pieza “Barbie Wawacha”, hace una parodia pop que profundiza en las contradicciones y fricciones resultantes de vivir con una imagen occi-

Joaquín Sánchez de Paraguay, con “Kambuchi”, realiza una denuncia de los abusos contra la comunidad guaraní de Tentayape, en las Yungas del Chaco boliviano. Yola Mamani desde Bolivia presenta el canal de YouTube de “Chola Bocona”, a modo de performance de “chola pública” como una construcción sociohistórica, interpellando a la Bolivia contemporánea desde una perspectiva racializada, feminista y de clase social. Y Elvira Espejo, también de Bolivia, con la obra “Jiwasan Amayusa” señala las diferencias de la educación global occidental versus la experiencia pedagógica de las comunidades andinas. En torno a estos temas identitarios, pero sin apoyarse en comunidades de pueblos originarios, “Evidencia” de Fernando Foglino, desde Uruguay, insta a la reflexión de cuestionarnos los relatos oficiales de los países y la prensa.

Por su parte, el tema ambiental es también reiterativo en la muestra. Hablar de violencia política y los sistemas de opresión, hila sin duda hacia el feminismo. En estas posturas, se vuelve necesario analizar la historia, las imposiciones, la identidad, los pueblos originarios y la decolonización; lo que a su vez desemboca en el asunto del medio ambiente. ¿Cómo no?, si el medio ambiente es víctima de la política, las prácticas patriarcales y la opresión cultural de la hegemonía. Donna Conlon con “From the Ashes”, desde Panamá, trabaja sobre la capacidad destructiva del ser humano y su impacto ambiental. Juan Agustín Nve con su clip “Contaminación medioambiental”, desde Guinea Ecuatorial, muestra la contaminación por la intervención humana. Y Mario Alberto López con “Punto de encuentro - Intervenciones al Río Pensativo”, desde Guatemala, expone el impacto que han tenido los hábitos de consumo en el Río Pensativo en Antigua Guatemala.

Por el otro lado, hay vídeos que sobresalen por la especificidad y su poca relación con los demás, como la totalidad de los 10 vídeos de España y 2 de los 3 de Italia. Esto suscita a reconocer que las situaciones de precariedad, opresión política y violación de los Derechos Humanos son mucho más sentidas en Latinoamérica que en Europa. Si bien desigualdad social abunda en el mundo, no se vive igual desde la latinidad. No es casualidad que sean éstos justamente los problemas de los países donde está situada la Cooperación Española a través de la Red de Centros Culturales, los mismos donde claramente se tienen características en común en torno al desarrollo, y las problemáticas sociopolíticas y económicas son muy difíciles de ignorar por las artes. Me atrevo a mencionar, sin tener pruebas directas, que encontraríamos también temas diferentes si hubiera representación videográfica de Escocia y Suecia, Japón y China, Pakistán e Irán.

Sin embargo, hay un elemento que une a los países latinoamericanos de la muestra con España y Roma: las mujeres y nuestra lucha por la equidad de género, lo que sigue poniendo de manifiesto la necesidad de insistir en ello a nivel global, como Francesca Arri, la única de los artistas seleccionados por la Real Academia de España en Roma que trata un concepto común que los demás artistas del proyecto.

Ahora bien, dejando de lado los vídeos europeos, los vídeos de México también sobresalen por su diferenciación en la materia abordada, lo cual no es casualidad tomando en cuenta que México tiene una de las industrias culturales más desarrolladas de Latinoamérica. La geografía habla y México, aun con sus situaciones de variadas desventajas, es el país latinoamericano situado más al norte del continente, más cerca -literalmente- del “sueño americano”. La cercanía que pueden tener los artistas mexicanos a las vulnerabilidades sociopolíticas no será mayor que la de los artistas de más al sur. Al fin y al cabo, se nos ha predispuesto y prevulnerabilizado con las concepciones de “arriba y abajo”, y el norte, visualmente, está “más arriba”. A pesar de esta conclusión, los diálogos geográficos y sus historias de migración nos muestran que Chile, lo más “abajo” de América, también destaca por la poca coincidencia conceptual, pues ninguno de sus tres vídeos trabaja los temas recurrentes anteriormente mencionados; similar al caso de Argentina, que sólo dos de los nueve vídeos que la representan tienen repetición temática a través de lo político. Tanto Chile como Argentina, al suroeste, difieren en postulados con respecto a los demás países de América del Sur que están más hacia el centro y que explícitamente tienen más preocupaciones en relación con sus pueblos originarios.

Se dilucida así que, en el centro de Sudamérica, hay situaciones de identidad predominantes, que en América Central la atención está puesta en la inequidad de género y violencia política, que dispersamente hay preocupaciones ambientales y que, aun conectados en red, hay un abismo de desarrollo entre algunos de nosotros, donde los feminismos y la situación de las mujeres es nuestra forma de dialogar. “Reactivando Videografías” no tenía tópico específico, justamente para que las curadurías locales pudieran arrojar lecturas de prioridades del contexto para las escenas artísticas. La apertura y colectividad curatorial con la que se planteó el proyecto es particularmente clave en la elaboración de una radiografía de una época y sus vivencias ya que, al plantearse para admitir todo tipo de vídeo, permitió mapear lo que está sucediendo en el contexto de cada artista, curador y país.

Adicional a los contenidos analizados, también se pueden sacar conclusiones acerca de la variedad de formatos de vídeos presentados. No se trabajó con la propuesta de un formato específico y se presentaron videoartes, videoperformances, vídeo ensayos, vídeo documentales, videoclips, canales de vídeo y hasta grabaciones de videollamadas. Esto nos dice algo ante la frecuente tendencia de clasificar en categorías restrictivas, por ejemplo, sobre qué es un videoarte y qué es un cortometraje experimental, análogo a la intención de separar las artes pictóricas en carboncillo, óleo, acrílico, pastel, pigmentos; e incluso análogo al dilema perenne de arte, artesanía, diseño y no-arte. Dejar la puerta abierta desde la curaduría y encontrarnos con esta divina diversidad en formatos, es algo que el vídeo tiene para decirle al resto del arte contemporáneo, apuntando a la necesidad de considerar al arte en

general sin tantas barreras de formato de ejecución. Algunos de estos vídeos podrían ser per se un acto de performance. Todo depende de la intención.

A lo anterior se van sumando los hallazgos de las intenciones que “Reactivando Videografías” puede tener, en una aparentemente sencilla dinámica de gestión en red de curadurías locales de la Red de Centros Culturales de España que conforman una muestra colectiva internacional. Desde la puesta sobre la mesa para analizarnos como sociedad en medio de un contexto global de conjunto de voces y la saturación de lo visual, el proyecto se propone como una ventana al exterior de lo que sucede, en fondo y forma. Pero no se queda allí, sino que existe un interés mediacional desde lo íntimo, con la serie de debates y mesas redondas que nos hacen coincidir para conversar sobre nuestras reflexiones. Buen acierto, pues, ¿para qué el arte si no se procura el acceso?, ¿de qué nos sirve tener colgada una muestra de setenta vídeos?, y tomando en cuenta la virtualidad de la propuesta, estas mesas son espacios que nos unen a la distancia para procurar la vinculación. La apertura de espacios de reflexión complementarias a la muestra virtual de vídeo es un esfuerzo que también dice mucho de la época y las preocupaciones de la gestión cultural.

En condiciones de pandemia, enfrentarnos a la virtualidad con la insistencia de permanecer juntos es un desafío que se vuelve parte de la propuesta. No se trata solamente de lo internacional que lo vemos en la cantidad de países involucrados, de la polisemia en las miradas a la realidad explícito con la diversidad de curadores y artistas, del vídeo con la apertura a los múltiples formatos posibles; “Reactivando Videografías” trata también el encuentro y la vinculación, a través de las mesas que lo acompañan y las residencias que nos juntan. Al final, estos encuentros nos permiten apañarnos en medio de las condiciones sociales que enfrentamos, y a algunos nos viene bien el abrazo de estas mesas. Remedios Zafra ha tenido una intención de *afectivizar* la muestra, que no sea una pantalla fría por la que re-miramos con desdén las situaciones difíciles que nos acechan. Estos intereses mediacionales convierten esa ventana en un espejo para mirar hacia dentro y reconocernos a través de lo que miramos de afuera, pero no en una reflexión en solitario sino en diálogo, acompañados en ese reconocimiento. Y es que esta muestra nos permite examinar ese afán por la compañía, el cual no queda en lo virtual. La gestión del proyecto representa una resistencia a la pandemia al intentar reunirnos, aunque sea parcialmente y en diferentes momentos, a través de las residencias en Roma.

Yace aquí un valor especial en el proyecto, a menudo el valor de una muestra de esta magnitud. Sobrepasa las intenciones de cada vídeo individualmente. No se trata de cada país, ni tampoco de cada obra. El propósito va más allá de las obras elegidas y se sustenta en lo que significa toda la dinámica. Se trata de lo que significa estar juntos y lo que podemos leer de este proceso de conjunción. Es una excelente excusa para analizar la época en la que vivimos, la manera en la que

percibimos la realidad, los temas que están siendo prioritarios en ella y cómo se ven éstos desde diferentes ángulos, lo que significa la destrucción de las barreras de formato y de la distancia, la resiliencia que tenemos los humanos en medio de las dificultades y cómo, en colectivo, salimos adelante. Es un empujón a que nos transformemos de alguna manera a través de la resiliencia colectiva.

De esta manera, más que sesgar al lector sobre la manera en que debe interpretar los vídeos que le invito a ver, quisiera más bien incitarle a que pueda adentrarse en la muestra, sin inclinación alguna de lo que yo pueda considerar que cada artista quiso decir. Para ello, ya cada curador local ha escrito sobre los vídeos de cada país. Este texto es una invitación a que cada lector sume su mirada a la dinámica. Ésta es la riqueza de “Reactivando Videografías”, el ofrecerse como una sábana blanca, una puerta abierta, un multipaisaje en vídeo para que, desde nuestras casas, abramos la ventana y veamos hacia fuera, una realidad igual pero distinta desde cada artista y cada país. Y que nos veamos hacia dentro, pero sin sentirnos solos.

Anotaciones sobre el hacer-vídeo

Estibaliz Sádaba Murguía
Septiembre de 2021

I. NOTAS PARA INTERPRETAR UN CONTEXTO (VIDEOGRÁFICO)

1. El lugar del vídeo dentro del mundo del arte

Son ya más de cincuenta años desde que el vídeo apareció por vez primera en el entorno del arte contemporáneo, y cuarenta de cuando el contexto del arte español empezó tímidamente a mostrar interés por unas obras siempre relacionadas de forma exótica con la innovación y aquello que de forma difusa se llamaban “nuevas tecnologías”.

No será hasta finales de los años noventa cuando las obras de vídeo comenzaran a verse con cierta normalidad en galerías y museos, inmersas en el proceso de audiovisualización generalizada de nuestras formas de vida: las cada vez mayores posibilidades de acceso por parte de los y las artistas a las formas de grabación y procesado de las imágenes, de un lado, y la también cada vez más asequible posibilidad de proyección de las mismas, por otro, son algunas de las razones que contribuyeron a facilitar este proceso.

Sin embargo, el mundo del arte no siempre

ha respondido con la misma inmediatez a estas nuevas formas de producción y exhibición de las y los artistas: aún hoy resulta común ver las proyecciones de los trabajos en vídeo en contextos escindidos de los de otras formas de creación, mientras que paradójicamente el vídeo como soporte narrativo se nos aparece de manera cotidiana en todos los momentos del día.

2. Mi relación personal con “el vídeo”

Desde una doble perspectiva, como espectadora de arte y como artista, el conjunto de los trabajos en “soporte magnético” que constituye el “mundo del vídeo” siempre me ha parecido un contexto interesante, en tanto este tipo de trabajos conforman un territorio en el que destacan, por un lado, los diferentes géneros que se han desarrollado históricamente (video-performance, abstracción experimental, video musical, video ensayo, etc.), como por otro, sus modos mestizos de relacionarse entre sí; se generan así muy diversas actitudes, y me resulta muy sugerente ver todo esto como un flujo permanente, que una vez constituido vuelve a diluirse, los géneros y estilos se entremezclan, y el proceso

mismo hace que todo sea permanentemente cambiante, válido e inválido a un tiempo.

El video contribuyó a romper la lógica disciplinar de tiempos anteriores, por su forma de trabajar generando un “ruido” que resultaba muy molesto en los espacios artísticos ortodoxos; todo esto es por lo que el mundo del Arte lo ha venido considerando hasta tiempos muy recientes como un tipo de formalización artística bastarda, y muy frecuentemente ha exigido que los trabajos en soporte digital, para estar bien acotados en el “cubo blanco”, deban ir acompañados de otras disciplinas en cierto modo arcaicas, para así ser mejor comprendido por el mercado del Arte.

Hubo momentos de entusiasmo e incluso de euforia, cuando se pasó de los márgenes del Arte al Museo (su epicentro); aunque el vídeo siempre haya sido mirado con recelo. Paradójicamente, todo este rechazo del *establishment* es lo que, bien como artista audiovisual, bien como organizadora o comisaria, siempre me ha resultado más atractivo al trabajar: esa especie de destierro, que sigue ahí latente, pero que por otro lado es lo que más libertad ha dado a muchxs artistas al trabajar, aunque se haya tenido que pagar un precio alto por tratarse todavía de un trabajo considerado como “segundo plato” en el mundo del Arte.

Creo finalmente que estar esperando permanentemente una aceptación y comprensión del posible papel asignado a los trabajos de carácter audiovisual experimental (videoarte), en el marco de su exhibición museística, es lo que nos ha llevado a re-escribir y re-escribir una y otra vez la historia del videoarte cada dos años, e incluso nos lleva a generar una serie dinámicas propias del adanismo, cuyo resultado siempre será baldío.

Considero sin embargo mucho más importante hablar de su permeabilidad plástica, lingüística y política, tanto en sus temáticas como en sus formas experimentales; de su vocación radicalmente contraria a las catalogaciones, que provoca su dificultad de ser historizado de un modo tradicional. Creo que es necesario subrayar y remarcar permanentemente estas diferencias; enmarcarlas, encumbrarlas incluso, más que lamentarnos de ellas.

*Siempre que pienso en video,
la palabra HIBRIDACIÓN es mi favorita.*

*Siempre que pienso en video,
la palabra MESTIZAJE es mi favorita.*

*Siempre que pienso en video,
la palabra BASTARDO es mi favorita.*

*Siempre que pienso en video,
la palabra DESTIERRO es mi favorita.*

*Siempre que pienso en video,
la palabra INTERSTICIO es mi favorita.*

*Siempre que pienso en video,
la palabra PERMEABLE es mi favorita.*

*Siempre que pienso en video,
la palabra NO DOMESTICADO es mi favorita.*

*Siempre que pienso en video,
la palabra VIDEOPERFORMACE es mi favorita.*

II. NOTAS SOBRE ALGUNOS DE LOS TRABAJOS VIDEOGRÁFICOS SELECCIONADOS

En esta segunda parte del texto me gustaría pasar a centrarme en algunos trabajos seleccionados en la muestra. Se trata de las siguientes obras:

“**Bien Sentadita**”, de la serie de video-performances “**Cómo forja señoritas**” (Lia Vallejo, 2018), **Self Portait** (Francesca Arri, 2012), **Belly/Barriga** (María Raquel Cochez, 2013). “**Chola Bocona**” (Yola Mamani, 2019) y **Bolognesa** (Paola Sferco, 2013):

Al escribir este texto he pensado que sería interesante centrarme en una selección de trabajos que, de un modo u otro, me remitan a mi trabajo personal como artista, pues al fin y al cabo no concibo otro modo de hablar de este mundo que representa el vídeo si no es desde mi propia experiencia: un camino que comencé en los años noventa, a través de una serie de obras en las que la performance, la acción, se desarrollaba mediante gestos y movimientos sencillos, o bien se construían con coreografías mínimas de modo que el significado nos dirigía así hacia nuevas formas de representación de los cuerpos: tal y como sucede en los trabajos que he seleccionado aquí, y que a continuación paso a comentar.

Todas ellas son obras que en cierto sentido nos remiten tanto al videoarte combativo como al cine doméstico, lanzándonos directamente preguntas y situándonos muchas veces en un terreno incomodo que como espectadorxs debemos asumir. No hacen concesiones al entretenimiento ni a la evasión. Muchas de ellas funcionan como una suerte de partituras incómodas, ejecutadas por las propias artistas o por otras mujeres.

Son registros visuales de acciones editados con sencillez, en los que se funde lo íntimo y lo público, lo habitual y lo excepcional, lo teórico y lo práctico.

En este conjunto de piezas se registran acciones corporales de factura sencilla, videoacciones ágiles y frescas que nos remiten a la cultura DIY (*do it yourself/hazlo tu misma*). El aire casero, la iluminación natural, la frescura y la espontaneidad aportan a las acciones minimalistas un marco para la acción, entre realidad y ficción.

En el trabajo **Bolognesa** (Paola Sferco, 2013) se realizan tareas domésticas, acciones habituales o rutinas pactadas, empleando objetos cotidianos y un tipo de enunciación muy básica y directa: es una videoacción en la que se combina la ironía con una desobediencia activa. Una obra que transmite la complejidad psicológica (dudas, retrocesos, paradojas, estados anímicos depresivos) que acompaña a las mujeres que tratan de conciliar las tareas del hogar y anular su servidumbre doméstica. Aquí el cuerpo doméstico queda regulado a través de la repetición, de la temporalización, mediante acciones robóticas y arrítmicas que nos transmiten una cierta sensación de rabia oculta, que sabemos que nos llevará al desorden más absoluto y que la performer transmite a través de su propia inter-

pretación; lo cual a su vez nos remite a trabajos clásicos como *Semiotics of the kitchen* de Martha Rosler (1975).

El trabajo audiovisual ***Chola Bocona*** (Yola Mamani, 2019) consiste en un video presentado como un canal de Youtube, en el que el personaje “la Chola”, a modo de influencer de las redes sociales, nos dirige una serie de reflexiones políticas, sociales y feministas sobre cómo los conceptos de lo doméstico y lo cotidiano envuelven la vida diaria de las mujeres indígenas. Es muy interesante en este sentido ver cómo se produce una suerte de democratización y politización del medio desde el activismo, muy en la línea de lo que décadas atrás hicieron pioneros del video activismo como Ant Farm o Paper Tiger TV en los setenta, o proyectos de apropiación mediática e interferencia como Barbie Liberation Organization en los noventa, y más recientemente las acciones y películas de The Yes Men, entre otros.

También en otros trabajos como ***Bien Sentadita*** (Lia Vallejo 2018), ***Self Portait*** (Francesca Arri 2012), o ***Belly/Barriga*** (María Raquel Cochez, 2013) nos topamos de bruces con la práctica del videoarte y la video-performance que realizaron las artistas feministas de los años setenta: autoras como la propia Rosler, o Lynda Benglis, Joan Jonas, etc.; aquellos trabajos ya sirvieron como referente para posteriores generaciones de mujeres artistas, especialmente la surgida en los años noventa (Cheryl Donegan, Patty Chang, Pipilotti Rist, Alix Pearlstein, etc.), y que siento más cercana a mi propio trabajo. Mujeres artistas que retomaron la sencillez y eficacia de la práctica de la video-performance a través de la ejecución de acciones desarrolladas directamente ante la cámara. En estos trabajos citados arriba vemos claramente una continuidad con muchos video-performances de los años setenta es decir, performances igualmente concebidas para y realizadas ante la cámara, y no ante la presencia de un público en directo.

La temática que desarrollan estas acciones se refiere generalmente a la presión que soporta la mujer, tratando de cumplir los cánones de belleza que la sociedad impone al cuerpo femenino, junto con todos los ideales psicológicos que los acompañan. Esta presión es consecuencia de la discriminación y la desigualdad que sufrimos la mitad de la población: las mujeres. Estos trabajos encarnan e incorporan las contradicciones emocionales que sufrimos en el ámbito de un sistema patriarcal. Por ejemplo, en relación a la apariencia física, no es fácil para la mujer renunciar a querer parecer joven, delgada, “bella”, en un contexto que nos moldea desde la infancia y que nos acompaña el resto de nuestra vida. Muchas de las escenas rezuman ironía, risa y sarcasmo; otras al mismo tiempo, seriedad y crudeza, de tal modo que la yuxtaposición de unas con otras nos generan una inevitable sensación de tragedia-comedia, mezcla bastarda de drama y de humor, que unida a la presencia insoslayable de un sonido rotundo, termina por ahogarnos; y todas estas sensaciones lo que hacen es transmitir perturbación y verdad al espectador/a.

III. CONCLUSIÓN

Para mí, tanto estos trabajos de los que hablo aquí, como el resto de los otros sesenta y cinco videos que conforman la muestra, deberían ser entendidos como una auténtica herramienta de expresión política y social, incluso en determinadas ocasiones asumiendo su potencial carácter subversivo: porque, pese a todas las vueltas dadas a lo largo de esos más de cincuenta años de historia mencionados, el videoarte (y como el videoarte en general, la video-performance en particular) sigue conservando un carácter disruptivo enorme en relación al contexto en que se presenta, sea este cual sea; quizás también heredado de años y años de remar a la contra.

No podemos ser ingenuas en relación a los dispositivos, las tecnologías, y las formas de expresión que elegimos para construir nuestros relatos: solo siendo conscientes de estas cuestiones podremos extraer el verdadero potencial transformador de los mismos, y así contribuir a que el arte se implique de forma directa en los cambios sociales por los que luchamos como mujeres.

Invito a visualizarlos en:

<https://www.reactivandovideografias.com/>

APÉNDICE

Sinopsis de los trabajos comentados en el texto, escritas por lxs propixs artistas o por lxs comisarixs

Bien Sentadita, de la serie de video-performances “Cómo forja señoritas” Lia Vallejo 2018.

La asignación social del ser mujer se socializa bajo la cultura del miedo, la culpa y la obediencia acompañado de procesos de feminización no opcionales sino normados, que sostiene la condición de mujer útil, mujer bella, mujer cuidada, mujer estética, reforzando los mandatos sociales que condicionan nuestro existir. La obra “Bien sentadita” pertenece a la serie de video-performance “Cómo forjar señoritas”, que cuestionan los rituales de feminización para construir a la mujer recatada, modesta, limpia, al servicio de la heterosexualidad por medio de procesos de modificación violenta del cuerpo. Mandatos sociales que la sociedad patriarcal, machista y misógina nos asigna como única posibilidad de ser, existir y comportarnos.

Bolognesa, Paola Sferco 2013.

Una mujer prepara una bolognesa y mientras cocina dialoga con su soledad. El acto ensimismado va perdiendo los ejes de lo esperado llevando la situación al desborde y al absurdo. El video habla de los rituales cotidianos que naturalizan un modo de actuar y que muchas veces habitan los bordes. Es una acción dramática que a la vez remite a una escena pictórica. El video fue realizado en la residencia ¿Quién puede vivir en esta casa?, Zona Imaginaria, San Fernando, Buenos Aires, Argentina, 2013.

El **canal de YouTube “Chola Bocona”** (2019-) de Yola Mamani, nos demuestra otro aspecto clave del arte audiovisual en la era digital: su accesibilidad. “Chola Bocona” es un proyecto conceptual-audiovisual-político integrado, sofisticado, didáctico y popular, que demuestra la importancia y la urgencia de invertir la perspectiva en nuestras miradas sobre la sociedad boliviana contemporánea, a partir de una figura como la de Yola, mujer, indígena-urbana, chola, feminista, activista de las trabajadoras del hogar, artista.

Belly / Barriga, María Raquel Cochez, 2013.

El cuerpo es un campo de batalla, objeto de una serie de procesos que inciden en la construcción de la propia imagen psíquica y social. Es parte de la imagen que el sujeto tiene de sí; por extensión, el proceso es similar para obtener una visión de los “otros”. En este vídeo, una toma cerrada del abdomen de la artista inmersa en agua aparece en conjunción con unas manos infantiles que juegan con la piel excedente, resultado de la biografía corporal de la artista.

Self Portrait, Francesca Arri, 2012.

Construir el propio cuerpo, o mejor, desafiarlo con

restricciones, reglas, disciplina y enfrentar a través de este entrenamiento la siempre problemática construcción de la imagen de uno mismo: este es el hilo que une las obras de Francesca Arri. La artista delinea su propio retrato con una video-performance donde se burla de su propia imagen como si estuviese delante de un espejo, señalándonos con el dedo, como advertencia y desafío para sí misma y para los demás.

Cartografía discontinua de una videografía mutante

Gladys Turner Bosso
Octubre de 2021

Reactivando Videografías surge en medio de una emergencia planetaria en la que la imposibilidad del encuentro de los cuerpos nos empujó a acercarnos a través de las pantallas globalizadas por los medios digitales. En este contexto, la muestra es un ejercicio de análisis del medio videográfico en la que se pone en diálogo el trabajo de unos 70 artistas en una plataforma estratégicamente diseñada para ello, activando, de paso, una red de pensamiento e intercambios.

La mirada resultante en Reactivando Videografías, como no podía ser de otra forma, es una mirada incompleta, una visión de retazos de una práctica artística mediada por diferentes enfoques curatoriales que no son exhaustivos ni totalizantes, pero que, aun así, permiten una interesante aproximación a la multiplicidad de escenas y abordajes de la videocreación en el puñado de países vinculados a través de esta exposición.

Estas visiones inconexas, caleidoscópicas, derivan en la cartografía discontinua de una videografía mutante con múltiples configuraciones, plegada a lenguajes visuales globalizados que se estructuran a partir de la producción, distribución y acumulación de imágenes y experiencias audiovisuales que circulan verti-

ginosas por el mundo. De esta manera, el fragmento, lo híbrido y transfronterizo, lo efímero y fluido, son parte de una lingua franca hablada con diversos matices, que no concierne exclusivamente a la videocreación en sí misma, sino que es parte de una forma de estar situados en medio del cambio constante, de inestabilidades que permean y contaminan todas las actividades humanas, incluyendo la esfera artística (Bauman, 2003).

A través de Reactivando Videografías, pueden rastrearse una gama de persistentes preocupaciones, unos modos de producción que se organizan desde los activismos políticos y las microhistorias, unas soterradas contiendas entre lo real y lo representado, entre imaginarios que buscan ocupar un lugar en el mundo, entre memorias que pugnan por prevalecer y hacerse visibles. Por lo tanto, este texto intenta resumir y contextualizar esta muestra a través de cinco ejes y una apostilla final, buscando entender la pluralidad en las que se escinden las obras seleccionadas. Debido al corto espacio disponible, no se pueden mencionar en este texto todas las obras ni a todos los y las artistas que han participado, pero si se señalarán aquellos trabajos que puedan ilustrar mejor cada uno de los ejes presentados.

El primer eje se estructura alrededor de aquellas *operaciones que intentan desmontar las ficciones dominantes*. Las visiones que transitan por las pantallas ampliadas del mundo, y también de esta muestra, luchan por imponerse como realidades operativas, vinculantes y dominantes. La realidad no incluye solamente al mundo de los objetos tangibles, sino también, al universo de imágenes, arsenales de símbolos y a cúmulos de información (veraces o falsos) que forjan un consenso social. Muchos de estos consensos se estructuran a partir de ficciones dominantes, dispositivos narrativos que permean en las concepciones y creencias de las personas configurando su experiencia individual.

Contra esos consensos de realidad, contra esos discursos hegemónicos, los trabajos incluidos se articulan como mecanismos de desestabilización. El proyecto *La chola bocona* de Yola Mamani (Bolivia) se inserta en un medio popular de distribución de información audiovisual (Youtube) para encarar desde allí, las representaciones limitantes y los preconceptos que rodean al estereotipo “chola” en buena parte de los países latinoamericanos.

Muchos de los trabajos de los artistas representados en *Reactivando Videografías* cuestionan directamente el rol de las redes y los medios audiovisuales en la construcción de realidades, por lo tanto, realizan ese tipo de inserciones en formatos como el del videoclip, en *Barbie wawacha*, pieza del colectivo Proyecto 3399 (Perú), o el de reportajes de estilismos *fashion* reminiscente de la fotografía de Helmut Newton, en *Gordas, belleza hegemónica* (Cuqui, Argentina) irrumpiendo directamente en el flujo de circulación de imágenes que conforman cánones de belleza dominantes, reflexionando sobre los mecanismos de aculturación y sobre los efectos de las tecnologías y de las plataformas de distribución para la incorporación subconsciente de los imaginarios, mitologías, normas y valores hegemónicos. Apropiándose de formatos o modalidades audiovisuales ya establecidos, estas artistas realizan operaciones de desplazamiento semántico como una estrategia de contestación, constituyendo así, las bases para desmantelar esas ficciones enraizadas en las mentalidades.

Ese verde incandescente extrañamente familiar (Julia Castagno, Uruguay) recorre, a partir de los límites difusos del color, un amplio espectro de categorías de mensajes, acontecimientos, situaciones, estableciendo un hilo conductor a través de eventos políticos, experiencias sociales, activismos, noticias científicas. Pone en entredicho la realidad y su representación en la globalidad de las múltiples ventanas-pantallas que nos rodean, en una puesta en sospecha de la capacidad de percepción, como apalancamiento en contra de los consensos de la realidad percibida.

El segundo eje de este análisis, trata del *poder contestado desde una variedad de relatos contrahegemónicos*. No se trata aquí sólo de aspectos ficcionales, sino de una deconstrucción del ejercicio del poder desde la denuncia, los activismos, y el re-

lato alternativo. En el marco de lo político, lo social y lo ideológico, una variedad de artistas se lanza a desmontar los dispositivos simbólicos que emanan desde la autoridad (imágenes, sonidos, historias controladas, violencias olvidadas, discursos oficiales, monumentos protegidos), poniendo en evidencia la importancia y función pública que poseen, en su capacidad de apuntalar y mantener el *statu quo* (Rosler, 2019).

En este sentido, destacan piezas de varios artistas centroamericanos. La larga sombra de los conflictos bélicos en Centroamérica se deja sentir a través de microrrelatos intimistas o autorreferenciales, que son contrapuestos a las narrativas de las guerras civiles y de gobernantes enquistados en el poder como en *Ausente de Virginia* Paguagua. En los casos de *Subtitulado de Milena García*, o *Bacterias y otros conflictos de Alejandro de la Guerra*, desde una cotidianeidad contemporánea, se establecen comparaciones con experiencias de conflictos políticos pasados pero que vuelven como fantasmas encarnados en nuevos enfrentamientos.

Evidencia de Fernando Foglino (Uruguay) y *Kambuchi* de Joaquín Sánchez (Paraguay) pueden ser interpretadas como denuncias e impugnaciones, como actos de resistencia. En *Evidencia* se articulan una serie de intervenciones críticas y simbólicas sobre monumentos relacionados con el periodo colonial y la historia fundacional del estado-nación uruguayo. Un narrador velado por una interfaz de baja resolución, de apariencia pixelada, un avatar, orquesta una serie de acciones contra monumentos que exaltan las sagas de los ganadores sobre los vencidos, en este caso, de ejércitos invasores sobre las poblaciones originarias. Maniobras como estas suelen ser declaradas como vandálicas; Foglino, en cambio, las acredita como acciones críticas, síntoma de malestar y disidencia.

Por su lado, *Kambuchi* es una obra que se expresa a través de un lenguaje visual minimalista, un encuadre centralizado, estático y enfocado en el gesto contundente de la hierática presencia femenina enfrentada a la cámara, y que arroja al piso un traste de barro representando su civilización convertida en añicos, el estado de marginación al que han sido arrinconados, y los abusos y despojos cometidos contra ellos.

Un tercer grupo de obras reflexionan en torno a *las corporalidades situadas, asuntos de género y feminismos*. De alguna manera, un buen número de los vídeos de *Reactivando Videografías* se sitúan desde posiciones en que el cuerpo actuante y deseante cobra un protagonismo revelador. Las corporalidades diversas alojan mundos, son territorios con bordes y límites, son entornos cambiantes, son vehículos que portan entidades y a la vez, son entidades en sí mismos, con una función parlante, comunicante y representacional. A través de vínculos con otros cuerpos, y prácticas sociales y políticas, reacciones y resistencias, vulnerabilidades y fortalezas, se define su posición en un momento determinado.

Al recaer la mirada sobre los cuerpos, son las acciones enmarcadas en video-performances y puestas en escenas con tintes de dramaturgia o danza, las que preva-

leen. La elección del formato, los encuadres y los montajes no es neutral; tampoco lo son las relaciones con el sonido y otros elementos de los que los y las artistas se sirven para mostrar las tensiones sobre los cuerpos. Bien sentadita, de Lía Vallejo (Honduras), sabe jugar perfectamente con estos elementos para representar la exasperante disciplina sobre los cuerpos sexualizados de las mujeres, al igual que Gritos mudos de Susana Sánchez Carballo (Costa Rica).

Cuerpos en tensión, ultranormados por cánones de belleza, son desafiados en Barriga (María Raquel Cochez, Panamá) y Self Portrait (Francesca Arri, Italia). Así mismo, las relaciones de dominación social y los acondicionamientos que los hacen posible aparecen claramente en Las apariencias (Daniel Assedu Mobalaje, Guinea Ecuatorial) y en Cita con cura (Marie Jiménez, R. Dominicana). Semejante tipo de rigor no lo hallamos en la vida cotidiana para los cuerpos masculinos, salvo en las organizaciones militares o en precintos carcelarios, como aparece en Control de la respiración (M. Román, Perú).

En esta cuarta parte nos aproximamos a la contemporánea *inclinación a saquear archivos de todo tipo como un apoyo prostético de la memoria*. Vivimos en un universo donde abundan las imágenes, estáticas o en movimiento, análogas o digitales. También los sonidos capturados. Ya sean fotografías, filmes, vídeos o diapositivas, discos o grabaciones, la capacidad de producción y almacenamiento actuales parece inagotable. De tal abundancia se han servido los y las artistas de Reactivando Videografías, al movilizar, a partir de las memorias individuales y familiares, las relaciones con los recuerdos colectivos de generaciones, naciones o comunidades enteras. Como ha dicho Jacques Derrida (2009) la pulsión de muerte y olvido domina, y es esto lo que nos impulsa al saqueo constante de archivos y memorias. Los recuerdos, como en la novela La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares, son fantasmagorías, siluetas que cambian a cada momento. Las revisiones y manipulaciones de las huellas visibles que son esas imágenes y sonidos, permite sacar a la luz hechos poco analizados, articular nuevos relatos y reparar traumas.

Lo privado, individual, íntimo y anecdótico, al saltar a la esfera pública de las pantallas compartidas, se transforma en la probable historia de muchos, permitiendo el examen de épocas de la historia política de una colectividad como en Grito (Andrés Denegri, Argentina). La arqueología de legados familiares también forman el núcleo de La vida en rojo (Julia Mensch, Argentina), Como hacer una casa (Estefanía Cloti, Argentina), Archivo expiatorio II AB (Ángela Bonadies, España), Love, Carol (Mónica Araya Vega, Costa Rica) y de El archivo familiar, legado fotográfico (Pablo Romano de Argentina, sobre la obra de Claudia Cagnone), cada uno con enfoques diferentes. De manera particular, Archivo expiatorio II AB y El archivo familiar, legado fotográfico, indagan, además, en el propio proceso creativo con sus experimentos, errores y ensayos a partir de una poética de la memoria.

El montaje y desmontaje de imágenes, memorias y relatos no sólo se realiza desde el plano familiar. En Roma 167/62 (Carlos Higinio, España) y La Rosa (Manuela García, México) dos modalidades de mirada documental indagan en dinámicas urbanas referidas a un proceso fallido de planificación y a fenómenos de gentrificación, respectivamente. Derrida habla de pulsiones de destrucción y conservación de la memoria en la sociedad; viendo las videoocreaciones citadas, y de manera un poco iconoclasta, bien podríamos incluir como pulsiones, la transformación, la revisión y la puesta en circulación.

Consideramos que el quinto eje que hemos podido determinar es el tema *de los paisajes físicos y mentales como territorios en transformación*. De alguna manera, muchas de las intervenciones de los artistas participan de poéticas entre distópicas y nostálgicas. Propuestas como EDF (Nicolás Rupchich, Chile) o La herida del horizonte (Alejandra Mastro, Paraguay) presentan una narrativa que registra la aproximación de cambios amenazantes sobre el paisaje, apoyándose en recursos digitales y sonoros de sobrecogedora efectividad. Las preocupaciones ecológicas son más directas en piezas como Contaminación medioambiental (Juan Agustín Nve, Guinea Ecuatorial) utilizando imágenes y metáforas más comunes pero igualmente eficaces para transmitir su mensaje.

De los paisajes entendidos desde una tradición que abreva en lo pictórico, presentando territorios expuestos a la contemplación, como en Río Paraguay (2° movimiento) de Paz Encina (Paraguay), pasamos también al paisaje como entorno que se inscribe en la percepción humana dejando huellas o cicatrices que crean una psicogeografía particular, como en Sensaciones que hablan (Daniel Nsue Asumu, Guinea Ecuatorial), Armero (Tania Ximena, México), Paisaje para una persona (Florencia Levy, Argentina) o Joven y Carmen (Borja Santomé). Tal vez The Tale of the Mass, the Grid and the Mesh (Andrea Canepa) no pareciera referirse a un paisaje concreto, pero si es una especie de mapa o cartografía de la historia del pensamiento abstracto, de procesos constructivos y pedagógicos que, a fin de cuentas, han terminado afectando al planeta mismo en toda su extensión física.

Las reflexiones de estos artistas generan narrativas que nos hacen pensar en las imágenes comunes de un paisaje capturado y domesticado a través de una larga historia de sometimiento de lo natural a los proyectos de explotación humanos, territorios en crisis cuya pureza puede desaparecer; también nos recuerdan los procesos de creación de lugares míticos congelados en su perfección iconográfica, y nos remite a la veloz carrera de las imágenes panorámicas que circulan libremente por los múltiples canales mediáticos, incluyendo los paisajes recreados por las imágenes vía satélite o los drones.

Por último, y a modo de apostilla, enfatizo *la capacidad expresiva de los lenguajes, símbolos y modos de representación derivados de las tecnologías del ordenador*

y de la experiencia en las redes sociales. Si antes el videoarte se nutría y dialogaba con la fotografía, el cine, el teatro, el videoclip o la publicidad, hoy se ha añadido otro referente expresivo que es el lenguaje de las interfaces de ordenador, las jergas visuales de los memes, gif, emojis y banners, las estéticas del videojuego y el simbolismo gráfico de las pantallas de comunicación. Estos suman nuevos recursos expresivos, nuevos motivos simbólicos ampliando las capacidades comunicativas de los videorartistas.

Es un hecho que parte importante de nuestra vida transcurre ante pantallas de todo tipo; en una sola sentada ante el ordenador, o con un dispositivo móvil en mano, se puede conversar, jugar, trabajar, ver películas, revisar correos, leer un libro, dibujar, visitar lugares virtualmente, pagar cuentas, etc. La apropiación reflexiva y crítica de este nuevo arsenal gramatical de signos e imágenes, forma parte de muchas de las propuestas presentadas en Reactivando Videografías; una vuelta de tuerca con ironía, humor negro en algunos casos, e ingenio. En USER92.exe (Américo Retamal y Javiera Astudillo, Chile), el ordenador se presenta como entidad que enfrenta algo semejante a la muerte. La obsolescencia programada de los ordenadores, con evoluciones tecnológicas que incluyen varias generaciones del mismo producto, es parte de las relaciones entre humanos y máquinas que generan algo parecido a una leve nostalgia por el expirado dispositivo con el que nos hemos relacionado relacionado a lo largo de varios años. Junto con la duda por la veracidad y profundidad de las relaciones en línea, USER92.exe también nos remite a productos fílmicos y del género anime, como Her (2013) de Spike Jonze o Chobits (2002) del colectivo Clamp.

Sobre la reproducción o el deseo de imágenes, obra de Francisco Belarmino (Chile), aborda de manera directa la pulsión escópica de la sociedad actual. Christian Metz planteó que el cine era el espacio escópico por excelencia, un antro de visión especular, caverna onírica y productor de hiperrealidad. Con la proliferación de pantallas de todo tipo y tamaños, producto de ese deseo de consumir imágenes (Lipovetsky y Serroy, 2009), el espacio especular y escópico se ha ampliado a dimensiones colosales, alimentado siempre por factorías que escupen miles de imágenes, sonidos y elementos audiovisuales por segundo. La demanda de imágenes y entornos audiovisuales obedece en parte a un deseo de experimentarlo todo, así sea virtualmente (Prada, 2018). Las pantallas son vitrinas en una sociedad de mercado que implacablemente exponen objetos de deseo y experiencias codiciables; los desmesurados apetitos de una sociedad insaciable son claramente ironizados en All I need is all I need de Matteo Attrua (Italia).

Hoy aparecen nuevos dilemas que una exposición como Reactivando Videografías hace visibles. Los artistas que están trabajando en esta zona liminal de la construcción de imágenes y de experiencias artísticas, han sumado nuevos recursos expresivos, nuevos motivos simbólicos provenientes de los medios

tecnológicos y los ambientes en línea, para deconstruir y poner en tela de duda, las ficciones dominantes y los relatos hegemónicos. Sin embargo, las contranarrativas de los artistas, que circulan igualmente en línea o en plataformas virtuales como la de esta muestra, no aseguran de por sí que llegue a un mayor número de personas que las que suelen acudir a los museos o galerías. La existencia de los llamados nichos de interés, en las que se ha articulado Internet intensificada con la mercadotecnia, es una amenaza a los deseos de expansión comunicativa de los artistas cuando usan los entornos digitales.

Otras disyuntivas, sorteadas admirablemente por los y las artistas convocados por Reactivando Videografías, son las específicas cargas ideológicas de un lenguaje o de un medio, producto de la historia de su desarrollo. Con Money Honey, Euro (Antoni Abad, España), 1001. Arqueología futura (Laramascoto), y Paisaje para una persona (Florencia Levy, Argentina), se reconfiguran esos cúmulos ideológicos y esas ficciones, hasta llegar a producir incomodidad y desconcierto.

La vida misma asume una dimensión estética e hiperreal, espectacular como un reality show. Tik Tok y otras plataformas, comparten vídeos a granel; vídeos que hoy se ven y mañana salen fuera de circulación y, posiblemente, fuera de nuestra memoria. No todo es negativo; plataformas como Vimeo o Youtube han servido para hacer circular piezas importantes de la cinematografía mundial y del videoarte de primera generación. Es así como Bolognesa (Paola Sferco, Argentina), nos remite a la Semiótica de la cocina de Martha Rosler, y Una mujer perfecta, Vanessa de la O. Jimenez (Costa Rica) se convierte en el contrarrelato de A perfect Human de Jørgen Leth, desde una perspectiva inclusiva, que cuestiona el apelativo "humano" sólo referido al hombre. Por mediación de Youtube, no sólo podemos hacer la relación mental de esta genealogía del videoarte, sino, además, ver las obras nuevamente a pesar del tiempo transcurrido.

Precisamente, el tema de la segunda vida de los acontecimientos, circulando por las redes y las plataformas, es un asunto metafísico. Un cineasta como Chris Marker ha confiado sus memorias a la red. A través del blog "Inmemory", Marker logró almacenar una gran cantidad de textos e imágenes que lo influyeron, asociados de manera libre emulando el comportamiento subconsciente de la memoria. Toda esta data almacenada como sucedáneo de los recuerdos, hace evidente la dependencia humana con respecto a varias generaciones de elementos prostéticos que hemos creado para no olvidar: desde la invención de la escritura hasta los archivos alojados en gigantescos servidores.

Todo es complejo y todo es fluido. Las diversas curadurías de Reactivando Videografías, aunque actuando por separado cada una, han integrado un registro-testigo de intervenciones audiovisuales de nuestra época, en las cuales encontramos evidencias de las particularidades de una sociedad enrarecida. Esto se refleja en la multiplicidad de prácticas artísticas, lenguajes híbridos y resultados que escapan a las

fáciles etiquetas y a categorizaciones simples. A partir de los fragmentos de hiperrealidad que nos rodean por doquier, los y las artistas siguen generando nuevas cartografías y figuraciones que contestan los códigos icónicos provenientes de la publicidad, los mercados, la propaganda política y el mundo del espectáculo.

BIBLIOGRAFÍA

Bauman, Zygmunt. Modernidad líquida. Fondo de Cultura Económica. México, 2003.

Derrida, Jacques. Mal de archivo. Editorial Trotta. Madrid, 1995.

Lipovetzki, Gilles y Serroy, Jean. La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Editorial Anagrama. Barcelona, 2009.

Metz, Christian. El significante imaginario. Psicoanálisis y cine. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1979.

Prada, Juan Martín. El ver y las imágenes en el tiempo de internet. Akal / Estudios Visuales. Madrid, 2018.

Rosler, Martha. La dominación y lo cotidiano. Ensayos y guiones. Bilbao, 2019.

